

Les noms de *Hiroshima mon amour*: Hiroshima, Nevers

Marie-Hélène BOBLET

Université Paris III Sorbonne nouvelle
Institut de langue et de littérature française et latine
mhboblet@free.fr

Recibido: 21 de diciembre de 2006

Aceptado: 29 de marzo de 2007

RESUME

Les amants ne sont pas nommés dans *Hiroshima mon amour*, sinon par les noms de lieux défigurés par la guerre et infigurables depuis l'explosion atomique: Nevers, Hiroshima. Le scénario témoigne de l'incommensurable catastrophe en condamnant le régime du témoignage au profit d'une parole hachée et syncopée, qui dit l'impossibilité de voir, de nommer, de dire et aussi d'oublier.

Mots clefs: Mémoire, oubli, histoire, fiction, témoignage

The names of *Hiroshima mon amour*: Hiroshima, Nevers

ABSTRACT

The lovers in *Hiroshima mon amour* do not have any name, but the names of the towns of Nevers in France and Hiroshima in Japan. Duras and Resnais bear witness to the tragedy without gathering evidence. They rather show that nobody can name nor testify what happened at Hiroshima, because we can't use any point of reference, and meanwhile nobody will never forget it.

Keywords: Memory, history, fiction, evidence, testimony

Los nombres de *Hiroshima mon amour*: Hiroshima, Nevers

RESUMEN

Los amantes no tienen nombre en "Hiroshima mon amour" sino el de las ciudades desfiguradas por la guerra: Nevers, Hiroshima. Duras y Resnais atestiguan la inmensidad del desastre, no por el testimonio pero a través de unas palabras entrecortadas y sincopadas que dicen la incapacidad de ver, de calificar, traducir y también olvidar.

Palabras clave: Memoria, olvido, historia, ficción, testimonio.

Dans *Hiroshima mon amour*, ni l'amant de Nevers, ni celui de Hiroshima ne portent de nom ni de prénom. Non plus que celui de la Chine du Nord dans *L'Amant*. La dimension de l'universalité du mythe est certes suggérée par la quête de tel amour qui pourrait tenir lieu de l'Amour, quête déjà exposée dans *Le marin de Gibraltar*, méditée dans *Les petits chevaux de Tarquinia*: «Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'Amour». Cet imaginaire mythique pourrait être une clef du refus de nommer l'amant. Mais elle ne suffit sans doute pas à expliquer cette absence. Car le nom de l'Amour, finalement, on le connaît, par détour, par la métonymie, par le biais du lieu où il éclôt: c'est Nevers, ou Hiroshima, ou Cahors dans *L'Amante anglaise*: Claire rêve de reprendre l'amour de Cahors: «Il y a douze ans, j'ai eu l'espoir qu'il m'aime, Alfonso.[...] On aurait repris l'amour de Cahors ensemble». C'est le nom de ce qui nous unit, et dans le même temps nous ravit, nous transporte ailleurs, *hors* de:

- ailleurs dans l'espace: le signifiant {OR} parle tout seul sans exégèse: la Chine du nord précise par sa présence l'extranéité de la Mandchourie par rapport à la Cochinchine et au Vietnam. Le «Lahore» du *Vice-consul* vaut autant par sa connotation phonétique que par référence à un endroit du monde avéré.
- ailleurs dans le temps: ce qui extrait de la temporalité immédiate de l'expérience existentielle soumise à la finitude; l'adverbe anglais «never» s'entend dans le nom français de Nevers, et finit par se comprendre comme «toujours».

Ainsi les noms de baptême des amants se répondent à la fin du film: «*Hi-ro-shi-ma c'est ton nom. – C'est mon nom, oui. Ton nom à toi est Nevers. Nevers-en-France*».

Le synopsis précise:

«*Ils ne sont encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieux qui n'en sont pas. C'est comme si le désastre d'une femme tondu à Nevers et le désastre de Hiroshima se répondaient exactement*».

Il s'agit donc de ne pas nommer les amants autrement que par le signifiant qui dénote des lieux dévastés par la guerre et connote le désastre. Le signifiant d'un lieu disparu, soufflé par les forces de Thanatos, devenu veuf, baptise l'avènement d'un amant transfiguré par l'expérience d'Eros.

Le lieu a certes dans l'oeuvre générale de Marguerite Duras la mission maïeutique d'accoucher de l'histoire, de la dicter, de lui pré-exister, comme s'il en contenait la sève, la puissance de germination (reprendre l'amour de Cahors dans *L'Amante anglaise* signifie continuer l'histoire, à laquelle le meurtre de Marie-Thérèse met définitivement fin). Michèle Porte témoigne dans l'entretien *Les lieux de Marguerite Duras* que celle-ci «*parle du lieu comme point de départ de l'écriture. Elle dit ne pas comprendre ceux qui possèdent déjà une histoire avant d'écrire, pour elle le lieu qui accueillera l'histoire est là avant l'histoire*». Mais la spécificité du nom de Hiroshima dans *Hiroshima mon amour* consiste à désigner un lieu qui n'en est pas un, ou plus un, c'est-à-dire pas un lieu dont on puisse parler, témoigner, se souvenir, ni non plus un lieu que l'on puisse jamais oublier.

I Le lieu/Lui

Dans le cas de *Hiroshima mon amour*, l'Histoire mondiale géopolitique a d'abord élu ce lieu devenu symbole: c'est la tragédie historique qui a motivé la commande adressée à Resnais par le Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale et la Société Argos qui avait produit *Nuit et brouillard* (faire un film sur Hiroshima et ses conséquences). Ensuite ce lieu symbolique deviendra un lieu dramatique, c'est-à-dire dictera à son tour la fable, l'intrigue. Alain Resnais ne veut ni reproduire *Nuit et brouillard*, ni doubler *Les Enfants de Hiroshima* de Kaneto Shindo (cité dans son film, mais non regardé par les personnages); il construira donc avec la scénariste Duras une "histoire de quatre sous, une histoire idiote", celle de personnages embarqués mais impuissants face à l'Histoire, de témoins passifs, dont la perplexité représente celle des hommes qui doivent apprendre à vivre sous la menace permanente de l'explosion atomique.

Que penser du titre par rapport à l'objet initial de la commande, sinon qu'il négocie avec elle, l'honore et la détourne en même temps? L'un des termes du titre, *Hiroshima*, ne peut se penser sans l'autre, l'*amour*: l'histoire collective et l'histoire intime sont mutuellement imbriquées. Cette implication nécessaire est signifiée par la juxtaposition des groupes nominaux, à moins que –et c'est le sens de la toute dernière réplique– le premier soit même le référent du second, comme dans l'apposition traditionnelle, identifiante, du thème et du prédicat. Alors se fondent l'un dans l'autre, se confondent le lieu et l'objet de l'amour: "*Hi-ro-shi-ma c'est ton nom*". La parole performative crée une identité nouvelle en nommant, même si l'organisation syntagmatique du titre suggère la sujétion de l'intrigue amoureuse intime, fictionnelle, à l'histoire collective subie, réelle. La commande concerne en effet un film sur Hiroshima et ses conséquences, ce à quoi Resnais ne se dérobe pas.

Ces conséquences sont non seulement physiques, comme le montrent les séquences à l'hôpital ou l'énucléation de l'oeil, mais psychiques: comment s'engager dans une action, dans un amour en se sachant sursitaire dans l'existence? C'est l'expérience existentielle, intérieure de cette survie provisoire telle qu'elle se traduit et s'infiltre en une histoire sentimentale stéréotypée qui intéresse Resnais, adepte d'un cinéma de distanciation critique, anti-illusionniste, qui mette le spectateur en état de choc. Au terme de cette histoire, les personnages des amants seront nommés par un toponyme et non par un patronyme. D'un désastre à l'autre, c'est comme si les noms se répondaient exactement. Coïncidaient. Dans leur altérité même, se faisaient écho, se faisaient face.

Pour Lui "Hiroshima", pour Elle "Nevers", c'est l'Autre par excellence: d'abord l'Homme par rapport à la Femme, le continent masculin par rapport au continent féminin. C'est aussi l'Orient, l'autre de l'Occident, innommable car irréductible au même, à l'identification, à l'assimilation (Jullien, 1995). L'Orient en tant qu'il substitue à l'accès direct l'approche par le détour. Or cette relation fondée sur l'altérité reconnue comme telle apparente le vécu des personnages à une expérience religieuse.

Hiroshima, Nevers, Cahors sont en effet le lieu d'une révélation d'ordre reli-

gieux, si l'on définit avec Marguerite Duras la religion comme "cet élan plus fort que soi qui fait taire la raison logique", "la transgression de soi à l'autre" (*Les Parleuses*). Ce passage de soi à l'autre implique la perte de sa propre identité, la perte du nom du père et de celui de ses repères.

La dimension du "ravisement" rend compte de l'expérience des protagonistes et aussi de l'injonction paradoxale à laquelle nous soumet le film: car enfin ce nom, Hiroshima, ne se rapporte que secondairement, par métonymie, à l'amant sans nom. Rappelons le synopsis: "*ils ne sont encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieux qui n'en sont pas*". Qu'est-ce donc que ce lieu qui n'en est pas un? Un espace imaginaire, fictionnel? Nullement: Hiroshima désigne d'abord un référent, tel lieu de l'univers, localisable dans le monde réel sur telle carte topographique par son toponyme. Mais cette référentialité nommable ne s'accompagne d'aucune possibilité de discours de véridiction. L'amant porte (c'est-à-dire est désigné par et endosse) le nom de Hiroshima, nom de lieu qui n'en est pas un, parce que ce lieu est réel mais non "visible", il est référentiel mais non "vérifiable". D'où l'injonction paradoxale dont je parle.

Car Hiroshima, c'est le lieu de ce qui ne peut se voir: "*Tu n'as rien vu à Hiroshima*", "*Sur quoi aurais-tu pleuré?*", "*Tu as tout inventé*". Parallèlement Nevers désigne ce qui ne peut s'imaginer: "*Je ne peux pas imaginer Nevers*". Finalement, c'est notre aptitude à voir, à concevoir, à (re)connaître ou non et à sauver de l'oubli que l'absence de nom, le manque du nom interroge. Sur ce point je vais d'abord envisager le sens historico-culturel de l'oeuvre de Resnais et Duras. J'en viendrai à l'intrigue stéréotypée de l'histoire de quatre sous, avant de considérer le message universel que l'oeuvre nous lègue.

II L'inattestable

«*Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien*»: cette première réplique du film dit mon échec", commente Duras dans un entretien radiophonique en 1969. "*Quand je fais dire au début Tu n'as rien vu à Hiroshima, cela voulait dire, pour moi, "tu ne verras jamais rien, tu n'écritas rien, tu ne pourras jamais rien dire sur cet événement". C'est vraiment à partir de l'impuissance dans laquelle j'étais de parler de la chose que j'ai fait le film*". L'événement, la chose qui eut lieu remplace le lieu qui n'en est plus un. Une fois posée l'impuissance, qui interdira toute outrecuidance, Duras peut faire dire à Elle/Emmanuelle Riva: "*J'ai tout vu à Hiroshima. Tout. [...] Ainsi l'hôpital Je l'ai vu. J'en suis sûre. Comment aurais-je pu éviter de le voir?*" Et l'image de l'hôpital est donnée à voir au spectateur, comme preuve des conséquences physiques de l'explosion de la bombe. Mais l'incontournable reste inattestable; la preuve est d'ordre purement technique, elle est exposée sans être transformée en témoignage; le pathos est désamorcé par l'évacuation du regardant: "*L'hôpital, couloirs, escaliers, malades dans le dédain suprême de la caméra. On ne la voit jamais en train de voir*". La sélection des lieux est enregistrée sur le mode objectal de clichés:

“Voici le musée qui défile”. Parce que, sans doute, voir tout équivaut à ne rien voir, dire tout à ne rien dire, nommer, à trahir l’incommensurable de la tragédie.

Seule l’affliction silencieuse qui se dérobe à toute illusion est à la mesure de ce qui a outrepassé toute mesure. “*Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L’illusion, c’est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. On peut toujours se moquer mais que peut faire d’autre un touriste que justement pleurer?*” Justement, avec la seule justesse possible. La déploration prend acte de l’impossibilité de parler de la chose, alors que la nomination reviendrait à reconnaître comme appartenant à notre univers de référence, d’expérience et d’argumentation ce qui eut lieu ici, trahissant “*la stupeur à l’idée qu’on ait osé*”. A identifier, à réduire au même ce qui n’eut jamais d’exemple: Hiroshima est le lieu de l’inimaginable, le lieu où s’arrête le régime de l’image et de l’attestation. “*Les survivants provisoires de Hiroshima s’accommodaient d’un sort tellement injuste que l’imagination, d’habitude pourtant si féconde, devant eux, se ferme*”. Imaginer ou se souvenir de Hiroshima, c’est-à-dire en emporter une image mentale, c’est “*se souvenir comment, en France, avant de venir ici, je m’en souvenais, de Hiroshima*”, c’est-à-dire encore se souvenir de ce qui ne peut être l’objet d’aucune remémoration. Le souvenir de Hiroshima vu après l’épreuve de l’irradiation est impossible.

Cette impuissance exposée et assumée à partir de laquelle est composé le scénario rend justice à l’incomparabilité des sorts infligés à des populations entières pendant la seconde guerre mondiale - aux Juifs à Dachau, aux Japonais à Hiroshima - tissant le fil entre *Nuit et Brouillard* et *Hiroshima mon amour*. L’ellipse, la réticence sont induites par cette incomparabilité non représentable de leur sort. C’est cette même réticence qui s’imposait à Dyonis Mascolo devant le corps de Robert Antelme à Dachau: “Ce que fut, au plus sûr, un *Ecce homo* sans sujet, n’exposant personne, n’exposant pas un homme, mais l’Homme réduit à son essence irréductible. Ce qui donc n’est pas représentable” (Mascolo, 1987, 55). Par fidélité à ce corps non représentable, l’écriture se tait et l’imagination, même, devant lui, se ferme. Dans son audacieuse singularité, *Hiroshima mon amour* dit l’impossibilité, presque l’interdit éthique de figurer, de nommer, d’attester sous peine de fiction et de trahison. Les verbes de perception ou d’imagination seront ainsi définitivement conjugués à la tournure négative: “*Tu n’as rien vu à Hiroshima*”. “*Je ne peux pas imaginer Nevers*”.

III L’inoubliable

Je me place désormais sur le second plan, celui de la bluette de quatre sous, de l’histoire d’amour idiote vécue à Nevers et revécue à Hiroshima. Les répliques de chacun des protagonistes: “*Je ne peux pas imaginer Nevers*”. “*Il faut que je ferme les yeux pour me souvenir*” indiquent elles aussi la réticence du régime de l’image; le jeu de rôles à venir entre les amants dans la quatrième séquence se déploie à par-

tir de cette impuissance: aucune image imaginaire ne monte aux yeux intérieurs du japonais, aucune image mémorielle ne survit à la perception visuelle de la jeune femme. Il faudra opérer une transmutation pour inventer l'image, par le jeu d'anamnèse que permet le dialogue, par l'identification fautive d'imagination. "*Un miracle s'est produit. Lequel? Justement la résurgence de Nevers*". Le souvenir est réactualisé par la parole pour les deux interlocuteurs "*comme s'ils savaient ensemble ces choses*".

C'est au terme du dialogue, comparable à un dialogue de transfert, que les amants endossent leurs noms de Hiroshima et Nevers. Après que le japonais s'est glissé dans la dépouille du soldat allemand, c'est-à-dire dans l'objet étranger et interdit du désir, le passé simple cède la place au présent, la troisième personne du récit à la première du discours:

- *Quand tu es dans la cave, je suis mort?*
- *Tu n'étais pas tout à fait mort. Je t'appelle doucement.* —
- *Mais je suis mort.* —
- *Je t'appelle quand même, même mort.*

Cette identification (passage de "elle" et "il" de Hiroshima à "je" et "tu" de Nevers-en-France) passe par la possession du souvenir: le "tu" de "tu cries" s'adresse à la femme actuelle, en-allée dans le souvenir devenu fantasme, et en même temps à la jeune fille de la guerre: deux âges se fondent en une identité qui bée de souffrance, de manque. Il faut revivre au présent la mort et la perte, réactualiser la sensation pour trouver son nom "Nevers-en-France": "*Ils se regardent à peine quand elle parle. Ils sont, tous deux, un peu comme des possédés de Nevers; ils regardent Nevers*". Il faut aller au passé par la répétition de la scène de la mort du soldat allemand pour que jaillisse le souvenir, pour que se présente la mémoire jusqu'à la grâce de l'oubli, "*pour que dure le miracle de l'oubli de Nevers*". Se souvenant, ils pourront connaître la grâce de l'oubli. Le double miracle de la résurgence et du don à l'oubli de Nevers est advenu. Le souvenir substitué à l'image refoulée permet le deuil qu'interdisait la réserve du silence.

L'oubli et la mémoire finissent par se confondre: l'oubli rend possible la mémoire. "*Comme toi je suis douée de mémoire. Comme toi je connais l'oubli*". A cet égard l'oubli ne doit pas être associé à la perte, à la séparation, à la discontinuité ni au gaspillage. Au contraire, l'oubli maintient intact, comme chez Proust, ce qui est perdu et en même temps inoubliable. Conjuguer le verbe au présent n'a en effet aucun sens, le complément d'objet direct ne suit que le passé composé. "*Je t'oublie*" est un paradoxe conjuratoire ("*Je commence à t'oublier.*" "*Je t'oublierai! Je t'oublie déjà!*") qui signifie son contraire: je me rappelle et tu te rappelles à moi. Ce que confirment "*Regarde, comme je t'oublie! Regarde-moi!*" qui s'adressent d'abord à l'image fantasmée de l'allemand puis au japonais présent. Cette superposition/identification des deux destinataires autorise une projection, une prémonition de l'oubli à venir: dès que coïncident perception et souvenir ("*Je te rencontre. Je me souviens de toi*"), se profile à l'horizon la promesse de l'oubli. "*Du temps viendra. Où nous*

ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire. Puis il disparaîtra tout à fait".

Finalement le ton oraculaire, prophétique de cet avenir sonne comme l'espérance plutôt que comme la malédiction de l'oubli. Certes Lui prévoit une catastrophe, mais parce qu'il n'a pas encore connu la grâce de l'oubli. Elle, au contraire, y met son repos. A la fin de *Hiroshima mon amour*, l'horreur de l'oubli se conjugue avec la merveille de l'oubli. "Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé, commémoré, mais de rester parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure – en tant qu'inoubliable", écrit Giorgio Agamben dans *Le temps qui reste*.

Nous retrouvons ici la piste de la spiritualité magique, religieuse de Duras. L'oubli n'est pas effacement, "incendie" de l'image et du nom, mais préservation de l'image qui n'est pas fatiguée, usée par la conscience. L'oubli crée un gisement, une réserve qui préserve intacts des souvenirs. L'oubli est toujours, comme le dit Duras dans *Le Camion*, ce à partir de quoi on écrit, et qui est ressuscité: «On a une sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va, où l'intégralité du vécu s'amasse, s'entasse. Il représente la matière première de tout écrit, la mine de tout écrit. Cet «oubli», c'est l'écrit non écrit, c'est l'écrit même ». L'oubli apparaît à Levi-Strauss (Levi-Strauss, 1983) comme un trait de la mentalité primitive, comme «manque de communication de soi à soi». Rétablir la communication de soi à soi, par le dialogue ou le récit "auto-fictionnel", c'est imposer le souvenir en réactualisant l'image qui s'était déposée. C'est (re)trouver son nom: "*C'est mon nom. Oui. On en est là seulement encore. Et on en restera là pour toujours*". L'origine («là seulement») coïncide avec l'infini («pour toujours»). Cette conception magique, mythique de l'oubli explique l'absence initiale du nom des amants et leur apparition à la faveur de la résurgence de Nevers et de la doublure qu'en est en quelque sorte Hiroshima. Elle éclaire aussi la fin de l'oeuvre: "*Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde, comme je t'oublie! Regarde-moi!*" Didascalie: "*Il la regarde, tandis qu'elle le regarde comme elle regarderait la ville et l'appelle tout à coup très doucement. Elle l'appelle "au loin", dans l'émerveillement. Elle a réussi à le noyer dans l'oubli universel. Elle en est émerveillée*". Où l'inoubliable s'inscrit dans la merveille de la submersion cosmique... Emmanuelle Riva dans le *Cahier de L'Herne* témoigne de cet émerveillement contagieux, de ce ravissement auquel toute l'équipe du film a succombé, à partir de l'absence de localisation, d'identification:

"Nevers, Hiroshima, ce sont les seules identités des personnages, et c'était une très grande libération. Nevers pour mémoire. [...] C'est l'éternité. Les personnages entrent dans l'éternité de l'amour et de la mort et de l'absence. C'est l'identification avec l'univers. Ils entrent dans une sorte de transcendance. Pour toujours, juste quand ils vont se séparer".

A la fin du film, le signifié en anglais de «never» se retourne en son contraire «toujours», par la grâce mythique de l'absence du nom des amants. L'amant sans nom est l'amant sans assignation, sans limitation, exploré et exhaussé hors de la nuit par la force des mots et des images du film. Le lieu même par lequel ils se désignent

se dissout dans l'univers. Il devient ce que Sylvie Germain, à qui parle cet imaginaire mythique, appelle dans ce même *Cahier de l'Herne* un "Lieu à dire, à découvrir et à explorer sans cesse, à inventer en l'exhaussant hors de la nuit par la force des mots. Lieu insituable, immense, à déployer et déplacer continuellement pour le préserver de toute limitation, de toute assignation" (Germain, 2006, 324).

Références bibliographiques

Cahier de l'Herne Duras, Paris, 2006.

AGAMBEN, G., *Le Temps qui reste*, trad. fr. Paris, Payot-Rivages, 2004.

JULLIEN, F., *Le Détour et l'accès, Stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris, Ed. Fasquelle et Grasset, 1995.

LEVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

MASCOLO, D., *Autour d'un effort de mémoire, Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Ed. Maurice Nadeau, 1987.